

Н.В. Голубович

*Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»
e-mail: nina.golubovich@mail.ru*

УДК 882(091)

К ВОПРОСУ О ФУНКЦИЯХ ФРАНКОЯЗЫЧНЫХ ВКРАПЛЕНИЙ В ПЬЕСЕ М.А. БУЛГАКОВА «БЕГ»

Ключевые слова: М.А. Булгаков, «Бег», франкоязычные вкрапления, речевая ситуация, идейно-тематическое содержание.

В статье рассматриваются функции франкоязычных вкраплений в тексте пьесы М.А. Булгакова «Бег», их роль в раскрытии отдельных аспектов идейно-тематического содержания произведения.

N.V. Golubovich

Educational Establishment «Vitebsk State P.M. Masherov University»

TO THE QUESTION OF THE FUNCTIONS OF FRENCH-LANGUAGE INCLUSIONS IN M. A. BULGAKOV'S PLAY "FLIGHT"

Key words: M. A. Bulgakov, "Flight", French-language inclusions, speech situation, ideological and thematic content.

The author of the article considers the functions of French-language inclusions in the text of M. A. Bulgakov's play "Flight", their role in revealing certain aspects of the ideological and thematic content.

Словарь иностранных слов, встречающихся в произведениях М.А. Булгакова, включает латинизмы, немецкие, английские, французские слова и выражения. Франкоязычные заимствования – одни из наиболее частотных и полифункциональных в писательском словаре.

Материалом настоящего исследования послужили франкоязычные вкрапления в пьесе «Бег», повышающие экспрессивность речи отдельных персонажей и конкретной речевой ситуации, служащие средством вербальной и социальной характеристики героев, раскрывающие особенности культурно-исторического контекста, становясь, таким образом, маркерами наиболее важных аспектов идейно-тематического содержания анализируемого произведения.

Способы введения в текст пьесы франкоязычных вкраплений, как правило, связаны с речевой ситуацией. И это всегда не просто знак иностранной, «другой» культуры: французский язык для М.А. Булгакова –

«опознавательный знак» представителей «старого мира», оценка которых автором отнюдь не однозначна. Большинство булгаковских франкозаимствований связано с «дворянским» билингвизмом – характерологической особенностью культурной жизни России на протяжении более чем ста лет ее досоветского существования. Известно, что с конца XVIII века французский среди русских дворян был не только языком международного, но и бытового общения, являясь, таким образом, своеобразным барьером между правящим классом и простонародьем. Этот билингвизм, однако, был особого свойства: доминирование французского языка в дворянской среде не привело к возникновению в России бикультурализма. Классический пример: первые стихотворения А.С. Пушкина, начавшего говорить по-французски раньше, чем по-русски, были написаны на французском. (Этому феномену уделяет специальное внимание Л.В. Щерба. В книге «Языковая система и речевая деятельность» он размышляет о причинах такой формы двуязычия в России XIX века: «Оба языка образуют две отдельные системы ассоциаций, не имеющие между собой контакта. Это очень частый случай у людей, выучивших иностранные языки от иностранных гувернанток, с которыми они могли говорить только на изучаемом языке с исключением всякого другого» [3, 67]). Рост иностранных инвестиций в начале XX века повлиял на усиление роли английского и немецкого языков, но, тем не менее, именно французский язык продолжал сохранять свое лидерство в сфере внешнеэкономических и культурных связей России с Европой.

Революция изменила ситуацию. Язык русского дворянства и шире – культурный знак ушедшей эпохи, французский после 1917 года ассоциировался в сознании пролетариата со всем «буржуазным», старая же, дореволюционная интеллигенция воспринимала французское слово как символ утраченного мира, разрушенного миропорядка, отнятой родины. На острие классовой борьбы владение французским вновь стало критерием в определении «свой»/«чужой»; язык бывшей аристократии превратился в признак «социально-классового» различия теперь уже между «дворянским» и «советским». В «Беге» звучащий в этом контексте французский пронизан трагическим светом.

Одним из наиболее функциональных в пьесе является слово *пардон*, имеющее у М.А. Булгакова различные оценочные коннотации: от уважительной до иронично-саркастической. Произнесенное персонажем в чей-либо адрес в конкретной ситуации и в определенный момент времени, это слово становится способом выражения авторского отношения к герою и одновременно средством самохарактеристики (или саморазоблачения) персонажа.

Генерал Чарнота притворяется беременной Барабанчиковой, скрываясь от красных в церкви, где волею судьбы оказались брошенная мужем Серафима Корзухина и сопровождающий ее приват-доцент Голубков; белый командир просит прощения по-французски из-за употребленного

бранного слова: он тут же извиняется, но не просто перед женщиной, а именно перед женщиной-дворянкой, подчеркивая тем самым ее благородное происхождение (и свое воспитание в том числе):

Махров. Расточились... Недаром сказано: и даст им начертание на руках или на челах их... Звезды-то пятиконечные, обратили внимание?

Голубков (шепотом, Серафиме). Я совершенно теряюсь, ведь эта местность в руках у белых, откуда же красные взялись? Внезапный бой?.. Отчего всё это произошло?

Барабанчикова. Это оттого произошло, что генерал Крапчиков задница, а не генерал! (Серафиме.) **Пардон, мадам** (здесь и далее выделено нами. – Н.Г.).

Голубков (машинально). Ну?

Барабанчикова. Ну что ну? Ему прислали депешу, что конница красная в тылу, а он, язви его душу, расшифровку отложил до утра и в винт сел играть.

Французское “pardon” Чарноты, как и “Mille excuses, madame!” командира гусарского полка Де Бризара в адрес «молодой петербургской дамы» в той же «церковной» сцене (сон первый), заключают в себе не одно значение: в этих формах вежливости, высказанных подчеркнуто по-французски, звучат и злая досада, и язвительно-извинительное сожаление, и скрываемая неловкость из-за собственного бессилия перед обстоятельствами, и самоирония белых командиров, оказавшихся в столь унижительном положении беглецов:

Де Бризар. Черт знает что такое! (Серафиме.) Женщина, документ!

Серафима. Я жена товарища министра торговли. Я застряла в Петербурге, а мой муж уже в Крыму. Я бегу к нему. Вот фальшивые документы, а вот настоящий паспорт. Моя фамилия Корзухина.

Де Бризар. **Миль экскюз, мадам!** [Mille excuses, madame! – Тысяча извинений, мадам! (фр.)] А вы, гусеница в штатском, уж не обер ли вы прокурор?

Голубков. Я не гусеница, простите, и отнюдь не обер-прокурор! Я сын знаменитого профессора-идеалиста Голубкова и сам приват-доцент, бегу из Петербурга к вам, к белым, потому что в Петербурге работать невозможно.

Де Бризар. Очень приятно! Ноев ковчег!

Еще одно слово дворянского этикета, ставшего ненужным (и опасным) в революционное время, мерси, звучит во втором сне в связи с трагической историей Романа Валерьяновича Хлудова, генерал-лейтенанта белой армии – человека в солдатской шинели, «чем-то» «с ног до головы» больного, еще моложавого, но со «старыми глазами».

Образ ребенка – сквозной в творчестве М.А. Булгакова – всегда проверка на человечность. Маленькая четырехлетняя девочка Олька, дочь начальника станции, случайно-неслучайно появляется перед «возбуждающим страх», улыбающимся звериным «оскалом» генералом:

Хлудов. Зачем ребенок?

Начальник станции. Олечка, ребенок... способная девочка. Служу двадцать лет и двое суток не спал.

Хлудов. Да, девочка... Серсо. В серсо играет? Да? (Достает из кармана карамель.) Девочка, на. Курить доктора запрещают, нервы расстроены. Да не помогает карамель, все равно курю и курю.

Начальник станции. Бери, Олюшенька, бери... Генерал добрый. Скажи, Олюшенька, "*мерси*"... (Подхватывает Ольку на руки, уносит за перегородку, и Николаевна исчезает с Олькой.)

Появление девочки перед непреклонным в решениях генералом, готовым повесить отца двух малолетних детей, ни в чем не повинного честного служаку, человека, не спавшего 30 часов, неожиданным образом проявляет истинную натуру Романа Хлудова, любимого своим адъютантом Голованом (дословно – «влюбленного» в Хлудова), вспоминающего о детской игре серсо́ (фр. *cerceau*). Французское «мерси» становится как бы оберегом для маленькой девочки, произнося его ее отец как будто оживляет убитую войной душу лютого в расправе генерала. Но война неумолима в своей жестокой реальности. Ребенок не спасает безнадежно больного генерала. Бессмысленная казнь солдата Крапилина становится смертным приговором Хлудова самому себе.

Действие пятого сна разворачивается в Константинополе, ставшем «перекрестком» истории и судеб. В ироническом свете булгаковского гротеска звучит «странная симфония»: «Поют турецкие напевы, в них вплетается русская шарманочная “Разлука”, стоны уличных торговцев, гудение трамваев. И вдруг загорается Константинополь в предвечернем солнце. Виден господствующий минарет, кровли домов. Стоит необыкновенного вида сооружение, вроде карусели, над которым красуется крупная надпись на французском, английском и русском языках: “Стой! Сенсация в Константинополе! Тараканьи бега!!! Русская азартная игра с дозволения полиции”. “Sensation à Constantinople! Courses des cafards. Races of cock-roaches”». Ремарки в «Беге» не являются «служебными», обладая той же функциональностью, что и основной текст: «То, что набрано петитом, играет совершенно особую художественную и режиссерскую роль» [2, 124].

Теперь, вне России, французский язык выполняет противоположную по отношению к «крымскому сюжету» функцию – разоблачительную. Каждый из героев пьесы делает свой выбор: походная жена генерала Чарноты Люська пренебрежительно-уничижительно, на французском, напоминает ему о недавнем позорном бегстве от красных: «А, здравия желаю, ваше превосходительство! *Бонжур, мадам* Барабанчикова!»; товарищ министра Корзухин, оказавшись в Париже, прожигает дни за картами, по-французски же отрекается и от прошлого, и от родины:

Корзухин. Репондэ донк кельк шоз! [Monsieur Marchand m'avait averti qu'il ne viendra pas aujourd'hui. Ne remuez pas la table. Je me servirai plus tard. Répondez-donc quelque chose! – Мсье Маршан сообщил, что не придет сегодня. Со стола не надо убирать. Я буду обедать позднее. Да отвечайте же что-нибудь! (фр.)] Да вы, кажется, ничего не поняли?

Антуан. Так точно, Парамон Ильич, не понял.

Корзухин. Как "так точно" по-французски?

Антуан. Не могу знать, Парамон Ильич.

Корзухин. Антуан, вы русский лентяй. Запомните: человек, живущий в Париже, должен знать, что русский язык пригоден лишь для того, чтобы ругаться непечатными словами или, что еще хуже, провозглашать какие-нибудь разрушительные лозунги. Ни то, ни другое в Париже не принято. Учитесь, Антуан, это скучно. Что вы делаете в настоящую минуту? *Ке фет ву а се моман?*

Комическое снижение итога крымского бега-исхода усиливает ощущение пограничности положения, в котором оказалась русская эмиграция. Столкновение высокой трагедии с фарсом тараканьих бегов актуализирует в «константинопольском сюжете» сквозной мотив пьесы – «на грани»: русская интеллигенция оказалась «на грани» выживания – физического и нравственного. Есть ли у булгаковских героев будущее? Ответ на этот вопрос звучит в недоуменном восклицании приват-доцента Сергея Павловича Голубкова, обращенном в трагический момент русской истории к соотечественникам: «Вы же интеллигентные люди!...»

Литература

1. Булгаков, М. А. Бег // Булгаков, М.А. Пьесы. Т. 3. / М. А. Булгаков. – М. : Художественная литература, 1990. – 702 с.
2. Смелянский, А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А. М. Смелянский. – М. : Искусство, 1986. – 384 с.
3. Щерба, Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 432 с.

О.Ф. Сенькова

Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»
e-mail: volhasiankova@gmail.com

УДК [821.111-21 +821.131.1-21]'06

РЕЦЕПЦИИ ФРАНЦУЗСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА В ДРАМАТУРГИИ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

Ключевые слова: экспериментальный театр, антидрама, дадаизм, сюрреализм, театр жестокости, экзистенциализм, Гарольд Пинтер.

В статье рассматривается влияние французского экспериментального театра 1920–1950-х годов на творчество британского драматурга Гарольда Пинтера. Драматургия Гарольда Пинтера, наполненная алогичными диалогами и атмосферой угнетения, зачастую рассматривается как образец театра абсурда. Антидрамы не были характерны для английской сцены, поэтому представляется актуальным исследование природы эксперимента в пьесах Гарольда Пинтера. Изучение рецепций французского экспериментального театра на творчество английского драматурга не только сопоставляет культурные парадигмы двух стран, но и раскрывает особенность творческого метода Гарольда Пинтера.